

VALERIA ANDÒ

*Un corpo di donna per fare la guerra.
Lettura della Ifigenia in Aulide di Euripide*

«Un solo uomo è ben più degno di vivere di migliaia di donne!»
(Euripide, *Ifigenia in Aulide*, v. 1394).

Del mito del sacrificio di Ifigenia prenderò in esame l'ultimo atto, l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide del 406.¹ Seguirò la tragedia nello sviluppo dell'azione, nel ritmo incalzante della tensione drammatica, per fare emergere in tal modo con maggiore evidenza la mutata funzione che il poeta, nella fase finale della sua lunga carriera artistica, ha voluto dare alla messa in scena del sacrificio, “buono da rappresentare” nel suo teatro² e qui riproposto attraverso la ripresa della vicenda mitica di Ifigenia, cui la tragedia è interamente dedicata.

Schiere in armi si sono radunate in Aulide, pronte e desiderose di salpare alla volta di Troia: un'ingente spedizione militare di truppe greche per vendicare il ratto di Elena, che il bel Paride ha rapito e portato con sé a Troia. Si tratta, come è noto, della materia mitica che fa da sfondo al poema iliadico, ma qui, nella tragedia, è ricondotta al segmento iniziale, quando la guerra deve ancora prendere avvio e le truppe sono trattenute dalla bonaccia. Qui, nel tempo sospeso del “non ancora” e nel luogo di transito di un porto, lontano

¹ La prospettiva che intendo assumere sarà diversa e complementare a quella di Anna Beltrametti che, in questo volume, analizza tutte le rappresentazioni di Ifigenia sulla scena attica del V secolo.

² Cfr. Pierre Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, «Kernos», 1994, Supplement 3, che osserva che dei tredici casi di sacrifici umani illustrati dalle arti, sette sono tratti da tragedie di Euripide (p. 236). Uno studio delle possibili tracce di sacrifici umani, peraltro non documentati dalla storia, in Albert Henrichs, *Human sacrifice in Greek religion. Three case studies*, in *Le sacrifice dans l'Antiquité* (Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt, 27), Genève, Fondation Hardt, 1981, pp. 195-235, il cui primo caso è dedicato appunto a Ifigenia.

dalle dimore dei guerrieri e lontano anche dal teatro futuro della guerra, si svolge l'azione. Uomini in armi, fieri delle loro armature, preceduti dalla fama del loro casato e delle loro imprese, aspettano con ansia il vento, mentre le fanciulle del coro, giovani donne calcidesi, li osservano con ammirazione e li celebrano nel loro canto, passandoli in rassegna.

Guerrieri e fanciulle: la tragedia esibisce subito, già dal canto d'ingresso del coro, la dicotomia maschile/femminile che attraversa tutto il tessuto drammatico, pur se il maschile, col suo sistema di valori, prevale e finisce per ammalare il femminile: questo accadrà a Ifigenia, e accade subito alla fanciulle del coro. Con il rossore che si addice a giovani donne tra uomini, pure le donne calcidesi appaiono affascinate dal fulgore delle armi, quasi che la guerra sia una giostra di cavalieri con ricche armature e non un evento portatore di morte e di lutti. Anzi l'orrore della guerra, altre volte predominante in altre tragedie euripidee, quali *Ecuba* e *Troiane*, qui è del tutto assente, come è ovvio che sia, in questo tempo di sospensione. La bellezza dei guerrieri, i tornei equestri, il catalogo delle navi di iliadica memoria, arricchito qui dalla descrizione dei decori e degli stemmi, danno piacere (*hadonân*, v. 234) agli occhi delle fanciulle del coro. A differenza di un celebre carme di Saffo, in cui la poetessa oppone con fermezza la superiore bellezza dell'oggetto del proprio amore rispetto alle schiere di fanti, cavalieri e navi (fr. 16 Voigt), qui le donne celebrano la bellezza delle armature e delle apparecchiature belliche: unico e condiviso dunque il valore guerriero di riferimento.

Eppure, prima di questo canto d'ingresso che inneggia alla guerra, si era manifestato nella tragedia, dalle prime battute del prologo, lo stato di crisi che innesca l'azione drammatica e prefigura il sacrificio. Agamennone, il duce acheo, confida infatti il suo tormento dovuto al *thèsphaton*, il volere della divinità rivelatogli dall'indovino Calcante: la bonaccia che trattiene le navi e dilata il tempo dell'attesa può cessare se viene sacrificata la figlia Ifigenia. Sangue di vergine da versare prima della guerra, secondo un motivo noto all'antropologia, e che rivela l'intreccio tra sessualità e aggressività bellica.³ Alla superficie del testo tragico la trama stessa si presta a giocare con tale intreccio, in quanto, come è noto, con la prospettiva ingannevole di un matrimonio col più forte degli Achei, Achille, l'eroe figlio di dea,

³ Cfr. Walter Burkert, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino, Boringhieri, 1982, pp. 58-66: *Sessualizzazione dei riti di uccisione: sacrifici di vergini e culto fallico*.

Agamennone ha infatti attratto in Aulide la figlia. Questo inganno fa sì che il sacrificio di Ifigenia prima della guerra venga costantemente presentato, nelle allusioni, nel linguaggio, nei momenti del rito sacrificale, come un rituale nuziale e le nozze promesse, come gli spettatori sanno, sono in realtà un sacrificio: tra guerra, sacrificio e matrimonio, proprio perché c'è continuità, può esserci possibilità di scambio, secondo un modello comune e diffuso nei testi.⁴

Se Agamennone ha attratto ingannevolmente la figlia per sacrificarla, è stato perché, come gli ricorda nella sua accusa il fratello Menalao, l'ambizione del comando supremo lo ha indotto a anteporre il potere e dunque il piano pubblico a quello degli affetti privati. Questo contrasto tra pubblico e privato, tra doveri di un capo verso il suo esercito e amore di un padre per i figli domina nella prima parte della tragedia l'animo del personaggio Agamennone, sia pure per svelarne la modesta statura etica: egli all'inizio del dramma si mostra deciso, di fronte al fratello, a non compiere atti che definisce *anoma* e *ou dikaià* (v. 399), fuori legge e lontani dal costume e dal diritto, come uccidere i figli che egli stesso ha generato. Ma l'aver generato non è atto che gli consente di sottrarsi alle leggi dell'ordine cui appartiene: anzi la modalità maschile della generazione (espressa in greco dai verbi *speiro*, *phyo*, *phyteuo* e dalla forma di aoristo *egheinamen*) segna al contrario la stretta appartenenza a quell'ordine, pubblico e politico, che gli impone l'uccisione della figlia. E difatti, ben presto, Agamennone, che è *pater ho physas*, «il padre che ha generato» (v. 873), sente come prioritaria e ineluttabile la «necessità» (*eis anankaias tychas*, v. 511) di sacrificare la figlia: l'intero esercito dei Greci, come dichiara, lo «costringe» (*anankasei*, v. 513) a questo atto. Pur sullo sfondo del *thèsphaton*, il volere divino che riconduce l'azione alla sfera del sacro, prevale in realtà un livello tutto politico di opportunità militare: il sacrificio cioè è solo in funzione della spedizione militare e condizionato dalla scelta dell'armata di affrontare l'impresa. L'ambizione del capo e la volontà di legittimazione del suo potere costituiscono la sola e reale «necessità» di cui parla Agamennone. Sicché, dopo che nel suo animo il contrasto si risolve con la decisione di compiere il sacrificio, sarà la sfera del

⁴ Sul sacrificio verginale nelle tragedie cfr. Nicole Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 33-50: «Quando la vittima è una vergine, il sacrificio diventa tragicamente ironico in quanto assomiglia troppo al matrimonio» (p. 39). Per le testimonianze da altri testi, anche epigrafici, mi permetto di rinviare al mio *Gamos e thanatos: inversione e analogia*, in Janne Vibaek (a cura di), *Donna e società*, Palermo, Arti grafiche siciliane, pp. 57-65.

pubblico e del politico a dominare progressivamente la tragedia, mentre il sacro fornirà la cornice rituale; d'altra parte il privato, con le sue relazioni e i suoi affetti, risulterà perdente e soverchiato dalle ragioni forti della politica.

Questi tre livelli, il sacro, il politico e il privato, intersecati dall'opposizione maschile/femminile, daranno come esito l'allineamento del maschile ai valori pubblici della guerra e il progressivo arretramento del femminile. L'apparente trionfo finale del sacro, come vedremo, azzerando gli altri piani, finisce per scompaginare le opposizioni dicotomiche e dunque mettere in questione la prevalenza del politico e, paradossalmente, persino le proprie stesse ragioni e pertanto la ragion d'essere del sacrificio.

Ma torniamo allo sviluppo dell'azione drammatica. Quando gli spettatori sanno già, dalle sue stesse esplicite parole, che Agamennone sacrificherà la figlia, entra in scena il carro che porta Clitennestra, Ifigenia e il piccolo Oreste: l'atmosfera è familiare e gioiosa, come si conviene alla vigilia di nozze tanto illustri. Quei personaggi che il pubblico conosce bene, perché appartenenti al passato mitico oggetto di altre notissime vicende tragiche, sono qui sulla scena per interpretare ruoli inediti e appartenenti alla quotidianità: Clitennestra, l'adultera uxoricida dell'*Agamennone* di Eschilo, è qui madre amorevole e attenta ai suoi doveri e moglie irreprensibile; Oreste, il matricida delle *Coefore* eschilee e dell'*Elettra* di Sofocle, è un bambino, cullato dal movimento del carro. Il contrasto tra quella che vorrei chiamare "enciclopedia mitica" del pubblico di spettatori e il carattere inedito di questi personaggi sulla scena rende ancora più evidente l'atmosfera di intimità familiare che si produce, pur se attraversata dall'ironia tragica per lo scambio tra sacrificio e matrimonio, di cui prima parlavo.⁵

Da un lato Clitennestra infatti rivendica per sé le cure, che il ruolo materno impone nei confronti specifici della figlia femmina che va sposa, dall'altro Agamennone, nella sua ambiguità, giustifica le sue lacrime in quanto dovute alla separazione dalla figlia per il futuro matrimonio, e si dichiara sul punto di compiere i *proteleia*, cioè il sacrificio propiziatorio ad Artemide prima della nozze, offrendo una vittima (*thymata*, vv. 718 e 721), la "sua" vittima, come dice, che altri non è che la figlia per le cui finte nozze compie il sacrificio.

⁵ L'ironia tragica è chiave di lettura dell'analisi della tragedia di Helene P. Foley, *Ritual irony. Poetry and sacrifice in Euripides*, Ithaca and London, Cornell Univ. Press, 1985, pp. 65-105.

In rapporto ai due genitori, Ifigenia appare subito, come la madre ricorda, *philopator* (v. 638), cioè quella che, tra tutti i figli, è la più legata al padre da un rapporto stretto di affetto filiale, che dimostra nel suo corrergli incontro per prima e stringersi a lui, in uno scambio di intensa affettività.

Ma ecco che il gioco ironico si risolve quando un vecchio servo svela l'inganno. E per qualche centinaio di versi si fa luce la speranza che il sacrificio, nonostante il crescente *eros* per la guerra di cui è preda l'esercito, possa essere stornato, attraverso le differenti azioni di Achille, Clitennestra e la stessa Ifigenia. Quanto ad Achille, la *hybris*, l'oltraggio che Agamennone gli ha inflitto prendendosi gioco di lui, comporta infatti l'impegno solenne a non consentire che mai il coltello sacrificale possa abbattersi sul collo della fanciulla: non difende cioè i valori del privato ma il suo proprio onore. Clitennestra da parte sua cerca di dissuadere il marito dal compiere il sacrificio, con differenti argomenti che fanno riferimento all'ambito familiare e poggiano su valori per così dire "borghesi": il vanto della sua fedeltà di moglie, e per contro l'adulterio di Elena, una cattiva moglie; l'appello all'amore paterno, con il richiamo nostalgico alle stanze lasciate vuote dalla figlia; il rischio di rancore negli altri figli per l'uccisione della sorella. Salvare la figlia privilegiando l'ambito privato e familiare rappresenterebbe, agli occhi di Clitennestra, prova di *sophrosyne*: la saggezza di Agamennone consisterebbe cioè nel rispetto degli affetti e dei valori della famiglia.

Agli argomenti persuasivi di Clitennestra fa seguito la supplica di Ifigenia, interamente protesa a sollecitare le corde dei sentimenti d'amore del padre. Avvinghiandosi ad Agamennone nel tentativo di muoverlo a pietà, dice: «Stringo alle tue ginocchia come ramo di suplice il mio corpo che lei ha partorito per te» (vv. 1216-1217). Espressione molto significativa, che dà senso ai differenti ruoli che Clitennestra e Ifigenia ricoprono nel dramma. La madre è cioè quella che ha partorito (il verbo greco è *tikto*), con un evidente scarto rispetto al «padre che ha generato». Il parto, come modalità femminile di generazione, sancisce un legame indissolubile, che infatti pone Clitennestra in tutto il corso della tragedia su un piano di totale rifiuto rispetto alla realtà del sacrificio della figlia. La Clitennestra dell'*Agamennone* di Eschilo, più di qualunque altra madre di cui i testi greci ci hanno restituito la memoria, rivela col suo linguaggio la corporeità del ruolo di madre. Nel riferirsi a Ifigenia, la definisce infatti semplicemente *odis*, «doglia del parto» (v. 1417): un dolore fisico iscrive nel corpo il ruolo materno e rende indissolubili i legami che istituisce.

Non così per Ifigenia, che già nelle prime parole della sua supplica mostra che, col parto, la madre ha offerto il suo corpo al marito, secondo la comune concezione greca per la quale i figli sono del padre. È il primo segnale dell'appartenenza di Ifigenia al mondo paterno e ai valori che incarna. Al parto materno il suo pensiero ritorna pochi versi dopo, quando dice che, se venisse sacrificata, nuovo e insopportabile dolore deriverebbe alla madre, che ha già sofferto per lei le doglie del parto. Per il resto, continua la sua supplica ricordando al padre i loro momenti di tenerezza e gli scambi di effusione affettiva, prospetta quindi con strazio la privazione della luce e le tenebre dell'Ade che la aspettano; sottolinea la sua estraneità alle vicende di Elena e Paride, esorta infine il piccolo Oreste a unire le sue lacrime di bambino alla sua supplica, tanto penosa è la morte e bella la vita. Gli argomenti di Ifigenia sono dunque tutti ispirati da valori affettivi: l'amore tra padre e figlia, sancita da vincoli di appartenenza, la pietà per le lacrime del fratellino dovrebbero cioè evitarle una morte prematura e odiosa, quando la sua giovane età le fa amare la vita e la luce del sole.

Ma nonostante l'impegno di Achille, il discorso persuasivo di Clitennestra e la supplica di Ifigenia, Agamennone ribadisce la necessità del sacrificio. Per quanto sia terribile osare di compiere il sacrificio, altrettanto sarebbe terribile non osare. Come altri protagonisti tragici Agamennone si trova stretto tra due diverse opzioni, entrambe gravi e ardue da praticare. Ma il dilemma tragico si risolve rapidamente in lui, in quanto "deve" agire. La necessità che lo stringe è la stessa che lo ha spinto alla decisione, qui arricchita di nuovi e più cogenti motivi: l'"amore", espresso metonimicamente dalla dea Afrodite, che qui è ardore e brama di guerra, si è impossessato dell'esercito; ma se prima Agamennone parlava di opportunità militare di un capo di non agire contro il suo esercito, qui introduce l'argomento, retorico nella sua inattualità, della libertà della Grecia e della necessità di non cedere ai barbari, consentendo loro di rapire impunemente le mogli dei Greci. L'opposizione Greci/barbari, quello che potremmo chiamare "scontro di civiltà", rende necessaria e "giusta" la guerra: salvaguardare i costumi greci contro la contaminazione barbara è imperativo cui non ci si può sottrarre, e se si deve fare la guerra, prima occorre sacrificare la fanciulla.

Ormai qualunque speranza è svanita, e di fronte al fato di morte che le si annuncia Ifigenia leva il suo canto di lamento, richiamando la materia mitica che è all'origine del ratto di Paride e della guerra di Troia, cioè la gara di bellezza tra le dee sui monti dell'Ida. Il ricordo estetizzante del giudizio delle dee stempera il lamento e il pianto

della fanciulla. Il rinnovato impegno di Achille a non consentire l'immolazione di Ifigenia è ormai del tutto fuori tempo.

Ed è in questo momento della tragedia che la fanciulla, interpretando la necessità politica e patriottica espressa dalle parole del padre, cambia repentinamente la sua disposizione d'animo e decide deliberatamente di affrontare la morte. E da qui in avanti Ifigenia fa proprie le ragioni del padre, le assume per sé, le amplifica, arricchendole di nuovi ideali.

Ad Achille rivolge le parole poste in esergo: l'eroe non deve rischiare la sua vita sfidando l'esercito solo per salvarla perché «un solo uomo è ben più degno di vivere di migliaia di donne!» (v. 1394). Il rischio per la vita di Achille, suo sposo mancato, la spinge a pronunciare questa sorprendente affermazione che decreta il superiore diritto maschile a vivere e vedere la luce del sole rispetto alle donne.

Altre sentenze emette la fanciulla, in un *crescendo* di patriottismo e autoesaltazione per la sua nobile morte: a lei guarda la Grecia tutta, da lei dipende che i barbari non rapiscano più le donne greche, la sua unica persona non può fermare l'ardore di migliaia di guerrieri, e dunque l'amore per la vita, precedentemente celebrato, cede di fronte alla necessità contraria di non essere invece attaccata alla vita, ma di essere pronta a morire, in quanto, come afferma rivolta alla madre «per tutti i Greci e non per te sola mi hai partorito» (v. 1386). Se prima, rivolta ad Agamennone, aveva detto che il parto della madre era in funzione del padre, qui è in funzione dell'intera comunità dei Greci, che, grazie a lei, potranno condurre una guerra per affermare di fronte ai barbari i loro valori e le loro tradizioni. Insomma per Ifigenia, il legame che attraverso il parto la madre ha istituito con lei non è esclusivo, anzi a questo legame di tipo genealogico lei si sente estranea; il parto non è, come per la madre, il primo vincolo di un'indissolubile continuità materna, ma al contrario è funzionale all'ideologia maschile: la madre l'ha partorita per il padre e per la patria, sicché le figlie, non solo i figli maschi, appartengono al padre e sono al servizio dell'ideologia patriottica.⁶

E infatti continua «do il mio corpo alla Grecia» (v. 1397).

Il suo corpo, un corpo di donna, nato da donna, deve essere dato in dono per consentire una guerra che sarà combattuta da uomini. I valori fondanti di questa guerra sono totalmente condivisi da Ifigenia che, dimenticandosi di sé, trova la realizzazione della sua vita nella

⁶ La condivisione dei valori paterni è affermata da Helene P. Foley, *Female acts in Greek tragedy*, Princeton, Princeton Univ. Press, 2001, pp. 123-125.

morte sacrificale prima della guerra: «Questo è per me... figli, matrimonio, gloria» (v. 1399). Una morte di spada, una morte maschile cioè, sostituisce e realizza una vita femminile, comunemente fatta delle gioie di nozze e figli, dandole la stessa gloria che la morte in guerra dà ai guerrieri. Se con la morte ottiene di «salvare la Grecia» (v. 1420), come dichiara, dalla morte può solo trarre gloria.⁷

Il volontario andare a morte pone certamente Ifigenia su una linea di continuità rispetto a altre celebri eroine tragiche, prima tra tutte Antigone, prototipo mitico di morte eroica femminile nella poesia drammatica, come suggerisce Anna Beltrametti. Ciò che a mio avviso segna una distanza tra le due protagoniste è il mondo di valori cui fanno riferimento e per il quale scelgono di morire. Antigone si pone in aperto conflitto rispetto al potere politico che pretende di sovvertire le leggi non scritte a tutela del diritto di sepoltura: la sua è azione eminentemente politica, attraverso la quale difende nello spazio pubblico la prevalenza di valori che appartengono alla sfera degli affetti familiari, sanciti dall'ordine divino. Ifigenia al contrario, se nella prima parte della tragedia era la tenera fanciulla avvinghiata al corpo del padre per scongiurarlo di risparmiarla, dopo il suo repentino cambio di disposizione d'animo, è la donna che ha introiettato i valori bellici e patriottici in nome dei quali mette in scena la sua morte eroica.

La sua appartenenza all'ordine paterno e maschile è provata a mio avviso dalla sua volontà di recidere per sempre il legame con la madre all'atto della sua morte. Nel distacco straziante infatti, quando Clitennestra, col viso inondato di lacrime (v. 1433), cerca di trattenerla aggrappandosi al suo peplo (v. 1460), Ifigenia la respinge con decisione: senza la madre vuole recarsi a morte presso l'altare sacrificale (vv. 1461-1463) e senza lacrime per la madre, non consente dal rituale (vv. 1487-1490); per di più invita Clitennestra ad astenersi dal piangere e da qualunque segno di lutto (vv. 1437-1438 e 1466). Alla madre la figlia che va a morire impedisce le manifestazioni di dolore, le uniche cioè che consentano ai vivi di mantenere un legame con i morti: a Clitennestra non sarà consentito nel dolore di mantenere vivo il legame con la figlia, che in più le chiede la piena accettazione della sua morte, imposta e realizzata all'interno di un ordine dal quale Clitennestra prende le distanze ed è totalmente estranea.

⁷ Sulla gloria di Ifigenia, espressione di «a diminished world», cfr. Poulheria Kyriakou, *Female kleos in Euripides and his predecessors*, in Guido Avezù (a cura di), *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, Verona, Fiorini, 2008, pp. 241-292.

Allontanatasi la madre, Ifigenia, con le donne del coro, può innalzare un canto ad Artemide, la dea che ha richiesto il sacrificio, e la preghiera sembra segnare già l'inizio del rito sacrificale, la rappresentazione assume un ritmo che anticipa l'atto sacro che sta per compiersi.

E nel celebrare nel canto il suo stesso capo incoronato, come si conviene a una vittima ma anche ai vincitori, Ifigenia, che darà salvezza e vittoria alla Grecia (v. 1474), esce di scena e la sua morte sarà rievocata dal messaggero: il suo procedere nel boschetto sacro di Artemide, le lacrime di Agamennone, il coraggio della fanciulla che al padre ripete ancora l'offerta volontaria del suo corpo alla Grecia, cui augura la vittoria e un lieto ritorno, poi il silenzio rituale, l'incoronamento del capo della vittima, il giro dell'altare con il canestro che contiene il coltello sacrificale, l'aspersione con acqua lustrale, la preghiera ad Artemide, il sacerdote che alza la lama per colpire al collo.

Il finale è noto: i presenti sentono vibrare il colpo ma a terra non la fanciulla vedono ma una cerva palpitante che, come assicura Calcante, la stessa Artemide ha posto sull'altare, vittima a lei più gradita di una fanciulla, il cui sangue avrebbe contaminato il suo altare. E di fronte al prodigio anche il lutto della madre viene meno, e Agamennone, ormai pronto a salpare, esorta anzi la moglie a essere felice per la sorte della figlia che vive ormai in compagnia degli dei.

Sembra il trionfo del sacro, come dicevo, di cui però occorre indagare il senso.

La tragedia di cui ho seguito lo sviluppo drammatico ha un peculiare andamento ritmico e una progressiva tensione: all'*eros* per la guerra da parte delle truppe che bramano la spedizione, in un *crescendo* di impeto e desiderio, fa da contrappunto la minaccia di morte della fanciulla figlia del capo, che aleggia fin dalle prime battute del prologo e che porrebbe fine alla tensione. Il sacro, come già osservato, si colloca sullo stesso piano del politico, in quanto elemento di pacificazione e risoluzione dello stato di crisi tra l'esercito e il suo capo. Agamennone, il capo, si dibatte nel dilemma tra il sacrificio che legittima il suo potere e sana il contrasto con i soldati e la sfera del privato con i suoi affetti. Lo scambio tra matrimonio e sacrificio, che confonde i due piani, nella prima parte del dramma di fatto fa crescere la tensione e le attese degli spettatori. Quando Agamennone risolve il suo dilemma spinto dalla "necessità" politica, la speranza di stornare il sacrificio, attraverso il promesso intervento salvifico di Achille, la persuasione di Clitennestra, la supplica di Ifigenia, blocca l'azione fin quando Ifigenia assume su

di sé le ragioni della politica e va al sacrificio per salvare la Grecia e consentire la vittoria sui barbari. Nel finale, dopo la scansione ordinata dei momenti del rituale fino al colpo che vibra sul bianco collo della fanciulla, e infine il prodigio della sostituzione, la violenza di un sacrificio umano si risolve nel sacrificio animale, ben più gradito alla dea, che restaura il sistema religioso tradizionale. L'ordine sembra ricomporsi: la tensione si scioglie, il vento gonfia le vele, le navi possono salpare, l'ardore bellico dei soldati trova la via di sfogo nella partenza verso la guerra.⁸ La scomparsa di Ifigenia e la sua nuova dimora presso gli dei ne fanno una sorta di *deus ex machina*, che pone fine all'azione drammatica in un modo che sfugge alla comprensione umana ma tuttavia l'unico che consente un finale armonico, in cui la concitazione crescente dell'emozione tragica trova la sua pacificazione. Il sacrificio risolve sì lo stato di crisi tra l'esercito e il suo capo, verso il sacrificio muove la tensione dell'azione drammatica, ma solo la sostituzione con la cerva spegne l'orrore della violenza e ottunde il dolore per la morte. Per quanto il rituale sacrificale dia ordine e incanali in forme socialmente condivise la violenza della messa a morte, tuttavia non basta a cancellare il dolore: Clitennestra, solo dopo la possibile assunzione tra gli dei della figlia, cessa dal suo dolore di madre. L'uccisione della cerva, compiuta al punto culminante della tensione e dell'attesa dell'atto violento, sospende la violenza stessa, la annulla, la sublima.⁹

Eppure, il trionfo del soprannaturale, che si realizza nel finale della tragedia, non segna il corrispondente trionfo del politico, che finora, nel tessuto drammatico, era stato il reale obiettivo dell'azione e il sacro ne costituiva la cornice. Anzi, l'insistita esaltazione dei valori patriottici, proprio in anni che avevano visto il progressivo

⁸ All'andamento della tragedia sembrerebbe potersi adattare la ricostruzione della crisi sacrificale di René Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980, che si serve delle tragedie greche come fonte antropologica a conferma della sua interpretazione del meccanismo vittimario in tutte le culture. Pur adottando il suo linguaggio, la mia prospettiva è del tutto differente, in quanto tento di cogliere la funzione drammaturgica e la complessiva valenza etica della messinscena della violenza sacrificale.

⁹ Cfr. Pietro Pucci, *Euripides: the Monument and the Sacrifice*, in Judith Mossman (ed.), *Euripides. Oxford readings in classical studies*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2003, pp. 139-169, che all'interpretazione antropologica girardiana aggiunge la lettura drammaturgica del sacrificio cui attribuisce la funzione di suscitare la pietà: «the Euripidean sacrifice is represented in such a way as to be a source of pity rather than the enactment of a shivering violence», pp. 156-157. Ma se ciò può essere condivisibile per Polissena e Astianatte, non mi pare possa applicarsi a Ifigenia, proprio per la sostituzione con l'animale, che ottunde sia la violenza sia la pietà.

declino militare di Atene, la celebrazione stilizzata della libertà greca contro l'insidia della corruzione barbarica, l'assunzione di valori panellenici da parte di una fanciulla e il suo volontario andare a morte, l'estetizzazione infine di questa stessa morte sembrano svuotare di senso proprio le ragioni del politico.¹⁰ Se una guerra richiede un prezzo tanto alto, se nell'equilibrio tra pubblico e privato il privato viene così vistosamente travolto, e le relazioni primarie tra padri e figli non trovano più spazio di espressione, anzi addirittura il corpo di una giovane donna deve essere immolato per consentire la guerra, la guerra appare evento senza senso, combattuta per la difesa di valori ormai inattuali. E se è così, allora quella guerra di Troia che, in altre tragedie, soprattutto *Ecuba* e *Troiane*, fungeva da paradigma mitico per denunciare gli orrori della guerra, qui diviene il nucleo tematico attorno al quale raccontare una storia e sviluppare l'intreccio drammaturgico, e la tragedia finisce per apparire uno straordinario bozzetto di compiuta e luminosa bellezza estetica, bello infatti come il fulgore delle armi dei guerrieri e come la fanciulla che va a morire. La violenza è sì rigettata, ma al suo posto, nel rifiuto del sacrificio umano, non c'è una nuova tensione politica, ma rimane soltanto la bellezza della poesia.¹¹

¹⁰ Di «naufragio del senso» parla Fabio Turato, *Introduzione a Euripide, Ifigenia in Aulide*, ed. a cura di Fabio Turato, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 9-75, cui rimando per la interpretazione dei temi politici e la discussione dei problemi testuali.

¹¹ Vincenzo Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971, a proposito dell'ultimo Euripide, parla di «evasione verso la poesia bella», pp. 239-272.

Abstract: This paper analyzes Euripides's *Iphigenia in Aulis* from a perspective that highlights the relationship between three different levels - the sacred, the political and the private - intersected as they are by the opposition male/female. In the course of the tragedy we assist at the gradual domination of the two spheres of "public" and "political", while the sphere of "sacred" provides only a ritual frame. On the other hand, from the overall structure of the tragedy it also results that the sphere of "private" relationships and loves is a loser. Iphigenia, who takes upon herself the political and patriotic values of war, peculiar to the male, allows the execution of the sacrificial ritual and hence leads to the apparent triumph of the sacred final. Nevertheless, by resetting the other plans, she attains to upset oppositions and dichotomies and thus questions the prevalence of the sphere of "political" and, paradoxically, even her own reasons. The tragedy not only denounces war and politics as meaningless categories, but even erodes the religious value of sacrifice: in the final part of the tragedy, violence is actually rejected, but the refusal of human sacrifice does not involve a new political tension, and what remains is nothing but the beauty of poetry.

Keywords: Ifigenia, Euripide, pubblico/privato, guerra, maschile/femminile.

Biodata: Valeria Andò insegna *Lingua e letteratura greca* presso l'Università di Palermo. Tra le sue pubblicazioni *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma, Carocci, 2005. Gli ultimi studi sono rivolti ai modi di narrazione della violenza nella poesia epica e tragica (valeriando@fastwebnet.it).